

Der Maler **Edward Hopper** in 13 Bildern

# Shirley

VISIONEN DER REALITÄT



PRESSEHEFT

Pressebetreuung: Filmpresse Meuser  
Niddastraße 64 H  
60329 Frankfurt  
Tel. 069 405804-0  
info@filmpresse-meuser.de

Disposition RENDEZVOUS-Filmverleih  
Matthias Keuthen  
Alexander-Koenig-Straße 2  
53115 Bonn  
Tel: 0228 9212 9350  
info@rendezvous-filmverleih.de

Sibille Lehnert  
sibillelehnert@gmx.de  
Tel. 030 6235 545

# SHIRLEY

## Visionen der Realität

Der Maler Edward Hopper  
in 13 Bildern

Starttermin: 18. September 2014

### **Darsteller**

Stephanie Cumming

Christoph Bach

Florentin Groll

Elfriede Irrall

Tom Hanslmaier



## **TECHNISCHE INFORMATIONEN**

Österreich, 2013, 93 min, Farbe, DCP, 1:1,85, 24 f/sec, Digital Sound 5.1.

## **CREDITS (ABSPANN)**

Drehbuch (Autor) / Regie / Szenenbildner / Schnitt: Gustav Deutsch

Szenenbild/ Malerei: Hanna Schimek

Kamera: Jerzy Palacz

Regieassistent / Script Continuity: Bernadette Weigel

Oberbeleuchter: Dominik Danner

Kostümbildner (Garderobe): Julia Cepp – Mija T. Rosa

Maskenbildner / Frisurenbildner / Costume Standby: Michaela Haag

Komponist Originalmusik: Christian Fennesz, David Sylvian

Ton: Christoph Amann

Script Berater / Creative Producer: Tom Schlesinger

Produktions Manager / Line Producer: Marie Tappero

Prozent: Gabriele Kranzelbinder

## **PRODUKTION**

KGP Kranzelbinder Gabriele Production

## **BESETZUNG**

Shirley – Stephanie Cumming

Stephen – Christoph Bach

Mr Antrobus / Kinobesucher – Florentin Groll

Mrs Antrobus / Kinobesucherin/ Erster Fahrgast – Elfriede Irrall

Portier – Tom Hanslmaier

und Yarina Gurtner Vargas, Peter Zech, Alfred Schibor, Jeff Burrell, Jim Libby,  
Dennis Kozeluh, Anne Weiner, Julien Avedikian

## Editorial

# SHIRLEY – Visionen der Realität

Was sieht man eigentlich, wenn man im Kino sitzt und einen Film anschaut? Da ist einerseits ein ganzer Schwarm von kreativen Künstlern, vom Drehbuchautor bis zum Plakatmaler, mit dem Drang uns etwas zu zeigen. Und auf der anderen Seite sitzen wir mit unserer Neugier, dem Unterhaltungsbedürfnis und den jeweils eigenen Visionen der Realität. Die Psychologen gehen davon aus, dass Wahrnehmung zur Hälfte aus objektivem äußerem Reiz und zur anderen Hälfte aus subjektiver innerer Erwartungshaltung besteht.

Vermutlich hat Edward Hopper die Leinwand – die eigene und die des Kinos – sowie sich selbst als Spiegel verstanden. Aber im Gegensatz zu einem echten Spiegel ist die Kunst alles andere als passiv. Hopper hat sich selbst mit Filmen, vor allem Werken des Film-Noir, beschäftigt. Dann hat er aus dem Fenster der U-Bahn in New York in das Leben der normalen Leute seiner Stadt geblickt. Zusätzlich hat er mit dem Weitwinkelobjektiv seines Auges die Weite der amerikanischen Landschaft aufgenommen, um schließlich all das in seinen Bildern, seinen Visionen der Realität zu präzisieren. Offensichtlich hat er dabei etwas sehr Menschliches zu Tage gefördert. Denn sein Blick hat Millionen fasziniert und Hopper zu einem der populärsten Maler der Geschichte gemacht. Und nicht zuletzt hat Hopper den einen oder anderen Regisseur inspiriert.

Gustav Deutsch ist ein Künstler mit analytischem Gespür. Dieses hat er für experimentelle Filmanalysen genutzt. Mit SHIRLEY wechselt er auf die andere Seite und wird selbst Erzähler einer Geschichte. Den analytischen Blick behält er bei. So entstand außergewöhnlich interessante Filmkunst – paradoxer Weise gerade dadurch, dass sich der Film quer zu üblichen Sehgewohnheiten stellt. Kino gegen den Strich.

In der täglichen Bilderwüste werden unsere Augen, unser Blick auf das Wesentliche oft durch einen Sandsturm von Bildern vernebelt. Durch das Übermaß an Informationen wird die Realität immer unkenntlicher. SHIRLEY wirkt dagegen erholsam wie eine Augendusche: Der Blick wird gereinigt, geschärft und wieder frei für die eigenen Visionen der Realität.

Viel Spaß im Kino wünscht  
RENDEZVOUS-Filmverleih Matthias Keuthen



## Synopsis

In 13 durch den Film zum Leben erweckten Gemälden von Edward Hopper wird die Geschichte einer Frau erzählt (Story), die uns durch ihre Gedanken, Gefühle und Reflexionen eine Epoche der Amerikanischen Geschichte betrachten lässt (History).

Shirley ist eine Frau im Amerika der 30er, 40er, 50er und frühen 60er Jahre. Eine Frau, die in ihrem beruflichen und gesellschaftspolitischen Engagement den Lauf der Geschichte mitbestimmen möchte. Eine Frau, die die Wirklichkeit der Depressionsjahre, des Weltkriegs, der McCarthy-Ära, der Rassenkonflikte und Bürgerrechtsbewegungen nie als Gegebenheit ansieht, sondern als gemacht und veränderbar. Eine Frau, die als Schauspielerin mit der Inszenierung von Realität, mit der Darstellung von Wirklichkeit vertraut ist, die nicht in der Einzelkarriere und als Star ihre Zukunft und Bestimmung sieht, sondern als Mitglied eines Kollektives gesellschaftliche Wirksamkeit des Theaters anstrebt. Eine Frau, die sich mit dem herrschenden Rollenbild einer Ehegattin nicht identifiziert und dennoch einen Lebenspartner haben möchte. Eine Frau, die sich im Moment der beruflichen Krise nicht arrangiert, keine Kompromisse eingeht und sich trotzdem nicht scheut Jobs anzunehmen, die ihr das Überleben sichern. Eine Frau, die sich im Moment der privaten Krise für den Partner entscheidet und ihre beruflichen Interessen zurückstellt. Eine Frau, die auf politische Repression mit Wut aber nicht mit Verzweiflung reagiert und die für Verrat nur Verachtung übrig hat. Shirley – eine attraktive, charismatische, engagierte, emanzipierte Frau.

## Statement des Regisseurs

Als Ausgangspunkt für diesen Film, der die Inszenierung von Realität und den Dialog von Malerei und Film zur Basis hat, wählte ich Edward Hoppers malerisches Werk, das einerseits vom Film Noir beeinflusst war – in der Darstellung des Lichts, in der Wahl der Sujets und der Bildausschnitte, wie in den Bildern *Night Windows* (1938), *Office at Night* (1940), *Room in New York* (1932), oder das Kino selbst thematisierte, wie in *New York Movie* (1939) und *Intermission* (1963) – und andererseits Filmschaffende wie Alfred Hitchcock, Jim Jarmush, Martin Scorsese und Wim Wenders beeinflusste.

Ausgehend von der Überzeugung, dass Geschichte durch persönliche Geschichten von Menschen gemacht wird, und beeinflusst von John Dos Passos USA Romantrilogie<sup>1</sup>, in der die Lebensgeschichten und Schicksale Einzelner als Stellvertreter für Viele amerikanische Lebens-, Sozial- und Kulturgeschichte repräsentieren, habe ich für diesen Film als Hauptfigur eine Schauspielerin, Shirley, gewählt, durch die wir Amerika von Anfang der 30er, bis Mitte der 60er Jahre erleben und in inneren Monologen erzählt und reflektiert bekommen.

Es sind drei Dekaden, in denen auf allen Ebenen – politisch, sozial, kulturell, gesellschaftlich – große Umwälzungen in Amerika stattfanden und das Land und seine Menschen für immer veränderten: Pearl Harbor und der zweite Weltkrieg, die Atombombe und die Eroberung des Weltalls, McCarthy und der Kalte Krieg, der Mord an John F. Kennedy und der beginnende Vietnamkrieg, Duke Ellington und der Bigband-Swing, Billie Holiday und der Südstaaten-Blues, Elvis Presley und der Rock'n Roll, Bob Dylan, Joan Baez und der Protestsong, The Group Theatre, The Living



Theatre, The Actors Studio und die daraus hervorgehenden Filmstars Anne Bancroft, Marlon Brando, James Dean, Marilyn Monroe. Der Börsencrash und die Depression, Rassenunruhen und der Ku-Klux-Klan, der Marsch auf Washington und Martin Luther King. Ereignisse, Namen, Legenden, die sich ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben haben, die Bilder evozieren, Stimmungen hervorrufen. Shirley erlebt und reflektiert all dies aus der Perspektive einer engagierten, emanzipierten und politisch dem linken Spektrum zugeordneten Schauspielerin. Sie mag Jazz, hört gerne Radio, geht gerne aus, liebt den Film. Sie steht mit beiden Beinen im Leben – auch in beruflichen und privaten Krisenzeiten – und ist eine Frau mit inneren Überzeugungen. Sie ist attraktiv, charismatisch und spielt gerne Außenseiterrollen. Außer der Kunst gilt ihr Interesse auch gesellschaftspolitischen Fragen. Kunst und gesellschaftspolitisches Engagement vereint sie als Ensemblemitglied des Group Theatres und des Living Theatres.

Mit ihrem Partner Stephen, einem Fotojournalisten der New York Post, teilt sie zwar nur zweimal in diesen drei Dekaden eine Wohnung, dennoch sind ihre privaten und beruflichen Schicksale tief miteinander verbunden: Arbeitslosigkeit als Folge der Depression, Enttäuschung durch Verrat von Mitgliedern des Group Theatre vor dem McCarthy-Ausschuss, Repressionen auf Grund von politisch engagiertem Theater, Ausstieg aus der beruflichen Karriere wegen Krankheit des Partners, Verlust des Partners, Rückzug aufs Land und Infragestellung der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Kunst, Emigration nach Europa – private Schicksale vor dem Hintergrund von und beeinflusst durch weltverändernde Ereignisse, kulturelle Revolutionen, gesellschaftspolitische Umwälzungen.





## Gustav Deutsch im Gespräch mit Karin Schiefer über *Shirley – Visionen der Realität* (Auszüge)

**Karin Schiefer:** Bisher sind viele Ihrer Arbeiten auf der Basis von aufgestöbertem oder gezielt gesuchtem Bildmaterial entstanden. Diesmal ist Ihr „gefundenes Objekt“ Edward Hopper. Was hat Sie an ihm so fasziniert?

**Gustav Deutsch:** Edward Hopper ist nicht jemand, den ich gesucht habe, ich habe ihn gefunden. Ich kannte ihn zwar aus den siebziger Jahren, wo Reproduktionen seiner Bilder in jeder WG gehangen sind. Ich habe mich aber nie mit ihm richtig auseinandergesetzt, bis ich 2004 eine Retrospektive in Köln sah. Damals dachte ich mir, sollte ich je einen Spielfilm machen, dann wären das schon die dazugehörigen Bilder. Die meisten seiner Gemälde, vor allem jene, die Innenräume und Menschen zeigen, schienen alle aus dem gleichen Guss. Tatsächlich hat er über vierzig Jahre weder seinen Malstil, noch das Model, das seine eigene Frau war, verändert.

An Hopper faszinierten mich zweierlei Dinge, die mir nicht sofort bewusst waren: zum einen ließ er sich als begeisterter Kinogänger sehr stark vom Film beeinflussen. In seinen Lichtsetzungen und seiner Ausschnittswahl gibt es klare Referenzen zum film noir, und er hatte durch seine Bilder wiederum Einfluss auf Filmschaffende. Alfred Hitchcock hat sich für *Psycho* ganz klar an Hoppers *House by the Railroad* orientiert. Bis heute beziehen sich Filmschaffende wie Wim Wenders oder Jim Jarmusch auf ihn. Der zweite faszinierende Punkt war der, dass Hopper als realistischer Maler gilt, was sich bei meiner tieferen Auseinandersetzung mit seinen Gemälden gar nicht

bewahrheitet hat. Hopper bildet Wirklichkeit nicht ab, sondern er inszeniert sie. Wirklichkeit zu inszenieren und zusammensetzen ist etwas, das auch dem Film inhärent ist.

**KS:** Sie haben nicht nur einen Schritt getan vom Found Footage-Material zur Malerei, Sie haben sich auch vom essayistisch-experimentellen Arbeiten zum fiktiven Erzählen bewegt. Was hat Sie zur Fiktion geführt?

**GD:** Die Bilder waren da. Allerdings nur die Bilder und nicht der Kontext. In meinen vorangehenden Arbeiten brachte ich Bilder aus verschiedensten Filmen in Zusammenhang. Ich erzeugte durch die Montage Bedeutungszusammenhänge und versuchte etwas aufzuspüren, was ursprünglich von den FilmemacherInnen nicht intendiert war. Es ging mir um das Erzählen von neuen Geschichten, dieser Ansatz ist SHIRLEY – VISIONEN DER REALITÄT nicht so fern. Ich erzähle ja auch mit Hoppers Bildern „andere“ Geschichten. Mir ging es darum, anhand einer Figur, das ist bei Edward Hopper meist eine Frau, dreißig Jahre amerikanischer Geschichte zu erzählen, und zwar jene Zeit, die sich mit der Entstehung der Bilder deckt: im Spiegel dieser Frau und durch die Augen dieser Frau. So kann ich auch Dinge einbringen, die in den Bildern nicht abgebildet sind. Faszinierend bei Hopper ist, dass seine Protagonisten etwas erleben oder beobachten, das sie mit uns nicht teilen, weil es nicht dargestellt ist. Viele der dargestellten Frauen schauen aus dem Fenster, sehen etwas, reagieren auf etwas, von dem wir nicht wissen, was es ist, und das kann ich natürlich erfinden. Ich kann es über den Ton oder den inneren Monolog dieser Frau einbringen. Damit kann ich erzählen, was bei Edward Hopper ausgespart ist. Ich kann ihm sozusagen entgegenarbeiten. Edward Hopper war ein politisch sehr konservativ denkender Mensch, etwas, das ich gar nicht mit ihm teile. Das kann ich durch meine Protagonistin auch umkehren und in eine andere Richtung führen.

**KS:** Anders als beim filmischen Bild, das quasi ein Kontinuum ergibt, sind zwischen den Bildern aus der Malerei sehr klare Zäsuren. Wie haben Sie die Anordnung der Bilder getroffen. Entstand zunächst die Geschichte, für die Sie die Bilder auswählten oder haben die Bilder den Fortgang der Geschichte definiert?

**GD:** Für die Auswahl der Bilder spielten verschiedene Gründe eine Rolle. Zunächst der ganz pragmatische Aspekt der Machbarkeit. Alle Bilder wären nicht umsetzbar gewesen. In VISIONEN DER REALITÄT gibt es ein Bild mit einer Außenansicht, das einzige, das auch umsetzbar war. Und das war schon an der Grenze, da dafür ein 5x6 Meter großes Hintergrundgemälde, das den Central Park darstellt, notwendig war. Da ich die Geschichte einer Frau erzählen wollte, habe ich auch Bilder ausgewählt, in denen die Frau etwas erlebt und die mir eine Möglichkeit bieten, einen Bogen ihres Lebens zu erzählen. Das erste Bild stammt aus dem Jahr 1931, das letzte entstand 1965. Mehr wäre auch von der Darstellung nicht möglich gewesen. Ich hatte keinen besonderen Ehrgeiz, nun Alterungsprozesse durch Maske darzustellen,

sondern wollte das vielmehr über Gestik, Mimik und Körperhaltung transportieren. Man sieht auch bei Edward Hopper, dass seine Modelle altern. Die Darstellbarkeit spielte also auch eine Rolle. Bilder geben Tageszeiten vor. Ich wollte zunächst die Geschichte so erzählen, dass sie an einem fiktiven Tag immer der Tageszeit auf dem Bild entsprechend spielt und dann über die Nacht und wieder bis zum Morgen des nächsten Tages geht, das Entstehungsjahr dabei außer Acht lassend. Das hätte aber bedeutet, dass man im Leben dieser Frau hin- und her springen muss. Jetzt spielt es aber immer in dem Jahr, in dem das Bild gemalt wurde. Ich habe aber die Abfolge erst in einer späteren Phase dank meines Script-Consultants, Tom Schlesinger, in eine chronologische Reihenfolge gebracht, weil es einfacher ist. Manche Hopper-Bilder schieden deshalb aus, weil man nicht in sie eindringen kann. Denken wir nur an eines seiner berühmtesten Gemälde, Nighthawks, wo ein Paar in einer Bar sitzt und mit einem Barkeeper spricht. Da wäre die Kamera auf der Straße und dazwischen eine Glaswand. Mit dieser Perspektive konnte ich aber die Frau keinen inneren Monolog sprechen lassen. Das Prinzip des Films ist, dass die Kamera nicht Hoppers Standpunkt verlassen darf, weil sich ja alle Hintergründe und Perspektiven verschieben würden.

**KS:** Wie hat das Drehbuch, das gewiss kein „klassisches“ Drehbuch war, ausgesehen?

**GD:** Es hat so begonnen, dass ich von etwas ausgegangen bin, was mich in meinem Schaffen immer wieder beschäftigt: die Reflexion über die Geschichte des Kinos und des Films. Das Tableau vivant ist ein Vorläufer der Kinematographie. Es war ein beliebtes gesellschaftliches Vergnügen im 19. Jahrhundert, berühmte Gemälde nachzustellen und der Film hat in seinen Anfängen dieses Unterhaltungselement übernommen. Bei mir stand die Idee, Bilder zum Leben zu erwecken, im Zentrum. Ich wollte mir ausdenken, was kurz vor und kurz nach diesem Moment, wo das Bild in Hoppers Gemälde eingefroren ist, passiert. Am Beginn drehten sich meine Gedanken darum, welche Bewegungsabfolgen die Frau vollziehen könnte – setzt sie sich hin oder kommt sie herein? Sehr früh hatte ich daher die Idee, nicht mit einer Schauspielerin, sondern mit einer Tänzerin zu arbeiten, weil es ja vielmehr eine Arbeit über Gestik, über Bewegung ist. Erst in einer späteren Phase begann ich, mir die Figur zu überlegen. Welchen Beruf hat diese Frau? Was interessiert sie? In dieser Phase habe ich dann einiges gelesen, unter anderem auch John Dos Passos, einen Zeitgenossen Hoppers, der in seiner U.S.A. Trilogy einer Art von Collage-Roman, der sehr filmisch funktioniert, anhand mehrerer Protagonisten und ihrer Schicksale die amerikanische Geschichte erzählt. Das hat mich sehr inspiriert. Ich begann, mir die dreißig Jahre des Lebens dieser Frau auszudenken. Ihr Vorleben hat mich überhaupt nicht beschäftigt, sondern nur diese 30 Jahre ihres beruflichen und persönlichen Lebens. Im Beruf meiner beiden Protagonisten – es gibt auch eine männliche Hauptfigur, ihren Lebenspartner Stephen – sollte sich das Thema, um das es mir geht, widerspiegeln: Auseinandersetzung mit und Abbildung, Inszenierung von Realität. Darum ist meine Protagonistin Schauspielerin, ihr Lebenspartner Fotojournalist

**KS:** Diese Frau ist aber nicht nur eine Schauspielerin, die darauf schaut, Rollen zu kriegen, sie lebt diese dreißig Jahre mit einer politischen Überzeugung und Engagement?

**GD:** Das war mir im Hinblick auf Edward Hopper und seine Frau Josephine Nivison sehr wichtig. Als sie ein Paar wurden, waren beide schon um die vierzig. Gekannt haben sie sich aus Studienzeiten, weil sie beim gleichen Professor Malerei studiert hatten. Sie war eine sehr engagierte Frau, die ein emanzipiertes, selbstständiges Leben geführt hat. Nachdem sie Hopper geheiratet hat, ist sie ins Gegenteil gekippt, wurde nicht nur sein Modell, auch seine Muse, die ihn permanent unterstützt hat. Er hat nicht nur ihre Karriere zu verhindern gewusst, nach Hoppers Tod hat Josephine seinen Nachlass geregelt, hat dabei seine bis dahin unverkauften Arbeiten, seine Bibliothek und Briefe sowie ihre eigenen Werke dem Whitney-Museum überantwortet und hat ein Jahr später Selbstmord begangen. Das Whitney-Museum ist mit diesem Vermächtnis sehr verantwortungslos umgegangen und hat bis auf Hoppers Werke alles vernichtet. Man würde nicht glauben, dass 1967/68 so ein Umgang mit der künstlerischen Arbeit einer Frau noch passieren konnte. Angesichts dieser Umstände wollte ich hier eine starke Frauenfigur entgegensetzen, die kompromisslos agiert und einen Weg geht, der vom Gedanken getragen ist, dass man das Leben nicht als Schicksal annimmt, sondern als etwas, das man gestalten kann, auch in dieser Zeit und auch als Frau. In ihrem Beruf schien mir dafür wichtig, dass sie das nicht alleine realisiert, sondern in einer Gruppe. Im Theaterbereich gab es damals das von Konstantin Stanislawski inspirierte Group Theatre, der das „method acting“ entwickelt hat. Diese Methoden bedingten, dass sich die Schauspieler nicht nur auf der Bühne und bei den Proben treffen, sondern auch Wohngemeinschaften bilden, um sich auch persönlich nahe zu sein. Diesen Weg geht auch meine Protagonistin, die über eine gewisse Zeit nicht bei ihrem Partner lebt, sondern sich der Gruppe anschließt. Ihr Lebenspartner unterstützt sie dabei sehr, er hat als Fotojournalist auch den viel kompromissfähigeren Beruf, er hat ein ständiges Einkommen und kann sie in Zeiten, wo sie arbeitslos ist und das Group Theatre zerbricht, aufnehmen. Es gibt ja unter den dreizehn Hopper Bildern welche, wo es mir unmöglich war, Shirley als Schauspielerin zu definieren – sie arbeitet dann als Sekretärin bei der Zeitung ihres Partners oder als Kino-Billeteurin. Ihre Phasen der Arbeitslosigkeit fallen mit der Zeit der Depression der dreißiger Jahre zusammen, wo sie aufgrund der Krise nicht als Schauspielerin arbeiten kann, aber sich auch aufgrund ihrer politischen Haltung gewissen Tendenzen verweigert – und nicht wie viele ihrer Kollegen des Group Theatre nach Hollywood geht.

**KS:** Wie haben Sie Ihre Hauptdarstellerin Stephanie Cumming gefunden?

**GD:** Sie tanzt und choreografiert seit geraumer Zeit in Wien bei der Company Liquid Loft. Aber ich wurde auf sie auch durch Mara Mattuschkas Filme aufmerksam, die auf Basis von Tanzstücken entstanden sind, die Chris Haring mit Stephanie choreografisch inszeniert hat. Stephanie fiel mir nicht nur tänzerisch, sondern auch schauspielerisch auf. Bei Maras Projekten ist sie sehr aktiv, zum Teil auch androgyn, während sie bei

mir sehr weiblich und eher ruhig und zurückhaltend inszeniert ist. Stephanie hat zu meiner Freude ohne zu zögern zugesagt.

**KS:** Wie haben Sie in diesen inszenierten Bildern die Ton- und Bildebene und auch die Zeitperspektive gelöst?

**GD:** Wir drehten einen Pilotfilm, damit sich die Fördergeber ein Bild von diesem Projekt machen konnten. Dabei kam uns zugute, dass die Kunsthalle Wien ein Set anlässlich der Ausstellung Edward Hopper und die zeitgenössische Kunst gezeigt hat. In diesem Set haben wir die erste Episode gedreht. Damals entschied ich, dass der Soundtrack bzw. das, was für die Episode bereits existierte, schon als Grundlage da sein sollte. Ich wollte, dass beim Dreh der Ton die Bewegung steuert und die Einsätze gibt. Ich möchte nicht ins Set „Action“ hineinschreien. Es ist eine choreographische Sache, etwas, was mehr mit Musik und Tanz zu tun hat. Die Tonbearbeitung macht sicherlich 80 Prozent eines Films aus. Da arbeite ich mit Christian Fennesz, der mich schon durch frühere Filme begleitet hat. Dazu entstanden drei Lieder, die David Sylvain singt und die auf Texten von Emily Dickinson beruhen. Sie war auch Edward Hoppers Lieblingsschriftstellerin, im Film wiederum spielt ein Emily Dickinson-Buchcover, der von Shirley Mann gestaltet worden ist, eine wesentliche Rolle.

**KS:** Sie gelten als akribischer Präzisionsarbeiter. Wie sind Sie mit diesen hohen Ansprüchen an Genauigkeit an Elementen wie Farbe, Licht und Raum herangegangen. Welche Lösungen haben Sie gefunden?

**GD:** Beginnen wir mit der Farbe, da wir ja von der Malerei her ansetzen. Ich begann mit Hanna Schimek, meiner Gefährtin im Leben und in der Kunst, 2005 am Projekt zu arbeiten. Wir arbeiten jeder für sich an eigenen Projekten, manchmal an gemeinsamen Projekten. In diesem Fall habe ich sie gebeten, nicht nur die Malerin für alles, was malerisch dargestellt werden muss, zu sein, sondern auch das farbliche Gesamtkonzept zu entwerfen und mit mir gemeinsam der Frage nachzugehen, worin die faszinierende Wirkung der Farben bei Edward Hopper liegt. Im Laufe einer Amerikareise haben wir uns die Bilder in den Museen angeschaut und haben von den Originalgemälden mit Farbfächerkarten die Farben abgenommen. Mit Hannas Farbvorgaben arbeiteten wir dann am Set. Sie bestimmte die Farben, die sich aber durch das darauf fallende Licht wieder völlig verändert hatten und dann schauten wir uns die digital gedrehten Bilder am Monitor an und es war wieder ganz anders. Wir befanden uns in einer permanenten Auseinandersetzung mit Farben und Farbkarten und das ist bis zur Lichtbestimmung und Farbkorrektur so weiter gegangen. Ich wollte das, was Hoppers Malerei ausmacht, nämlich dieses faszinierende Spiel mit Kalt und Warm, mit Licht und Schatten, auf die Leinwand tragen

**KS:** Ist es letztlich eine Gratwanderung zwischen genauem Nachempfinden des Originals und einer Interpretation des Originals?

**GD:** Es ist ja gar nicht möglich, dem Original hundertprozentig zu entsprechen. Man kann etwas, das digital gefilmt und dann möglicherweise auf einer 35mm Kopie ausbelichtet wurde und dann auf der Kinoleinwand projiziert wird, in keiner Weise mit Ölfarbe vergleichen. Man kann nur versuchen, der Atmosphäre, die er mit diesen Farben und Lichtern erzeugt, nachzukommen. Wir versuchen in keiner Weise dogmatisch alles wiederherzustellen. Denn Menschen werfen ganz einfach manchmal dort Schatten, wo sie bei Hopper keine werfen. Das werden wir nicht digital wegnehmen. SHIRLEY – VISIONEN DER REALITÄT ist eine Transformation. Sie muss genau, sorgfältig und mit großer Achtung vor dem, was Hopper gemacht hat, vollzogen werden.

**KS:** Die Transformation des Raums von der Malerei in den Film stellte Sie gewiss auch als Architekt vor einige Herausforderungen?

**GD:** Der Raum ist ein Spiel mit dem Machbaren. Hopper hat im Fall von „Office at Night“ zum Beispiel eine Blickperspektive, die der einer Überwachungskamera gleichkommt. Um das, was er malt, darzustellen, mussten wir alle Möbel so stark kippen, dass durch die Schrägstellung beinahe nichts mehr auf den Tischen hielt. Die Beschäftigung mit Hoppers Räumen hat mich natürlich als Architekt sehr interessiert: Wie kann man solche Räume dreidimensional nachbauen? Ich musste mehrere Modelle bauen, um mich überhaupt anzunähern. Natürlich könnte man das auch virtuell erzeugen. Das hat mich aber nicht interessiert: ich wollte ein zweidimensionales Bild in eine dreidimensionale Wirklichkeit überführen und dann wieder in ein zweidimensionales Bild rücktransferieren. Dieser Transformationsprozess fasziniert mich sehr, weil er mit Materialität zu tun hat.

**KS:** Ist vieles von Hoppers subversiven Raumanordnungen erst beim Bauen zu Tage getreten?

**GD:** Ja. Es ist unglaublich, mit welchen Dimensionen er arbeitete. Oft sind Betten drei Meter lang, dann gibt es wieder so enge und schmale Fauteuils, dass man kaum darin sitzen kann. Man musste überlegen, welche Elemente bespielt werden, was von den Vorgaben praktikabel ist und was nicht. Was nicht benutzt wird, kann man auch so bauen, dass es so aussieht als ob, ohne dass es funktionieren muss. Und alles ist anamorphotisch, kein Möbel im rechten Winkel, kein Raum orthogonal. Bei SHIRLEY – VISIONEN DER REALITÄT ist mir wichtig zu betonen, dass es sich ja nicht nur um ein Filmprojekt handelt, sondern auch um ein Ausstellungsprojekt. Nicht nur die Malereien sind Kunstwerke, die als solche eingesetzt werden sollen, sondern jedes hergestellte Detail wird aufgehoben. Vom kleinsten Utensil, z.B. einem Programm, in dem Shirley liest, ohne dass der Text tatsächlich lesbar ist, bis zu einem Telefon, das kein echtes Telefon, sondern ein geschnitztes, bildhauerisches Objekt ist. Es wird als gesamtes Werk betrachtet. Ich dachte nie daran, bestimmte Möbel aus einem Fundus zu holen, sie sollten als Objekte nachgebaut werden. Jedes einzelne Ding ist ein künstlerisches

Objekt. Wir legen das Projekt so an, dass es auch eine Verwertung im Kunstkontext gibt, so hat es ja auch begonnen. Zwei Sets wurden 2008 in der Kunsthalle Wien bereits gezeigt und dann im Rahmen einer anderen Hopper-Ausstellung im Palazzo Reale in Mailand und das funktionierte gut. Wir hoffen, dass wir mit dem, was wir bis hin zu den Kostümen erzeugt haben, Ausstellungen gestalten können.

**KS:** Vor welche Aufgaben stellte Sie das Licht?

**GD:** Das Licht ist neben den Figuren ein weiterer Hauptdarsteller, es erforderte ebenso viel Aufmerksamkeit wie die Inszenierung der Schauspieler oder die Farbgestaltung des Sets. Die Lichtsetzung dauerte ungefähr genauso lange, wie dann die Drehzeit ausmachte, cirka einen bis eineinhalb Tage. Jerzy Palacz, der Kameramann und Dominik Danner, der Oberbeleuchter arbeiteten an der Umsetzung der Licht und Schattenwelt Hoppers seit dem Pilotfilm. Auch sie waren davon besessen, die Darstellung des gemalten Lichtes so getreu und nahe an dem Hopper-Bild wie möglich umzusetzen. Bei manchen Bildern stießen wir an die Grenzen der Machbarkeit und wir waren permanent vor Fragen gestellt – was wollen wir zulassen? Was nicht? Wirft unsere Hauptfigur, wenn sie vor dem Fenster steht, einen Schatten oder nicht? Wie machen wir es glaubhaft, selbst wenn es nicht dem Hopper-Bild entspricht. Unsere Arbeit musste ja auch im filmischen Sinn glaubhaft sein, so wie ein Hopper-Bild als Gemälde. Wir müssen arbeiten wie er.

**KS:** Bleiben die Kameraeinstellungen in der Totalen?

**GD:** Nein. Mindestens ein Frame stimmt im Laufe jeder Episode in der Totalen exakt mit dem Hopper-Bild überein. Für den Kameramann Jerzey Palacz bedeutet das, dass die Kameraposition nicht bewegt werden darf, auch nicht um drei Zentimeter, weil sonst nichts mehr übereinstimmt. Aber wir konnten einzoomen, auszoomen, Ausschnitte nehmen und im Rahmen des Möglichen auch schwenken. Es gibt ganz kleine Schwenks zwischen den Protagonisten und sehr langsame und lange Ein- und Auszooms aus den Bildern. Es ist natürlich eine unheimlich statische Sache, die dem Kameramann sehr wenig Handlungsspielraum ließ. Es ging bei diesem Projekt in allen Departments darum, mit dem Vorhandenen zu arbeiten und sich ins Detail zu vertiefen. Jerzy Palacz hat trotz geringem Handlungsspielraum aus den Vorgaben das Meiste herausgeholt ...

**KS:** ... und reizte damit die Möglichkeiten des Kinos bis an seine Grenzen aus?

**GD:** Wir waren limitiert. Wir konnten weder mit der Handkamera herumgehen, noch Schuss und Gegenschuss machen. Wir waren stets in der Beobachter-Position. Es ist Hopper sehr inhärent, eine eher voyeuristische und beobachtende Position einzunehmen. Es ging in allen Departments in diesem Projekt nicht darum, sich große Freiheiten zu nehmen, sondern darum, sich ins Detail zu vertiefen und mit dem

Vorhandenen zu arbeiten. Die Herausforderung liegt natürlich darin, dass das nicht langweilig wird, sondern dass man minimalistisch Spannung erzeugt. Wie das beim Publikum ankommt, wird man jetzt beurteilen können, wenn man 90 Minuten auf der Leinwand gesehen hat. Klarerweise bleibt es ein Experiment. Ich habe so einen Film noch nie gesehen und freue mich darauf, ihn zu sehen. Ich hoffe, dass er gut wird. Ich lerne täglich daran und das ist mir sehr wichtig. Ich bin sehr froh, dass ich ein Team habe, das mich lernen lässt. Ich habe das Gefühl, dass jeder jeden unterstützt und wir an etwas Gemeinsamen arbeiten.

**KS:** Wie viele Bilder umfasst das Oeuvre von Edward Hopper, aus dem Sie schöpfen konnten?

**GD:** Er war kein sehr schneller und fleißiger Maler,. Er hat durchschnittlich ein, maximal zwei Ölgemälde pro Jahr gemacht. Lange Phasen der Untätigkeit. Ich habe nicht gezählt, aber ich würde es auf dreißig bis vierzig schätzen. Er hat dann ja auch Ölgemälde geschaffen, in denen keine Menschen vorkommen – Landschaften, Leuchttürme. Er hatte einen Sommerwohnsitz in Cape Cod in Massachusetts, wo er sehr viele Landschaften gemalt hat.

**KS:** Wie kam es zur Festlegung des Datums, dass alle Szenen zwischen dem 28. und dem 29. August spielen?

**GD:** Das hat einen politischen Grund. Am 28. August 1963 war der erste große Marsch auf Washington der Bürgerrechtsbewegung und der Manifestation der Schwarzen Amerikas. Mit diesem Datum wollte ich Edward Hoppers rassistischer Haltung etwas entgegenhalten. Es kommen bei ihm keine schwarzen Menschen vor. Es gibt ein Bild, Intermission, wo sich die Tonebene mit diesem Tag deckt. Deshalb habe ich für alle Bilder den 28. und die Nacht auf den 29. August gewählt.

**KS:** So sehr der Film Edward Hopper als Maler näherkommen möchte, so sehr scheint er als Mensch in VISIONEN DER REALITÄT konterkariert?

**GD:** Er ist mehr als konterkariert. Hopper vertrat eine extrem rechtslastige Haltung und war sogar politisch aktiv. Ich bin da sehr vorsichtig, denn man muss immer das Werk vom Menschen trennen. Als Mensch war Hopper für mich eine sehr fragwürdige Person, ob das nun seine politische Ausrichtung oder die Beziehung zu seiner Frau betrifft. Er war alles andere als sympathisch. Interessanterweise ist er im Alter ein Freund von John Dos Passos geworden, der Kommunist gewesen war, im Alter aber in die andere politische Richtung kippte und somit eine Naheverhältnis zu Edward Hopper entwickeln konnte.

## Biographie Gustav Deutsch

Der Filmmacher und Künstler lebt und arbeitet in Wien und Aegina. Er wurde 1952 in Wien geboren, ging dort zur Schule und machte seinen Abschluss als Diplom-Ingenieur 1979 an der Technischen Universität Wien.

1980–1983 Mitglied der Medienwerkstatt Wien. Zahlreiche video artworks.

Seit 1983 Mitglied der Künstlergruppe DER BLAUE KOMPRESSOR, Flosting & Stomping Company.

Seit 1984 Zusammenarbeit mit Hanna Schimek (D&S).

Seit 1989 zahlreiche Filmarbeiten. Seit 1996 Mitglied bei SIXPACKFILM.

Seit 2003 Künstlerischer Leiter der AEGINA ACADEMY Forum für Kunst & Wissenschaft.

### **Arbeiten über die Phänomenologie des Films**

TASCHENKINO, 1995; FILM IST. 1– 6, 1998; FILM IST. 7–12, 2002; WELT SPIEGEL KINO, Episode 1–3, 2005; FILM IST. a girl & a gun, 2009

### **Teilnahme an internationalen Festivals und Preisverleihungen**

Preis Neues Kino/Viennale 96, for TASCHENKINO and FILM IST MEHR ALS FILM, 1996;

Main Price, Filmfestival Ann Arbor, for FILM IST. 1– 6, 2000;

Curators Award, Cinema Texas, for FILM IST. 7–12, 2002;

Best Film, EXiS Mediafestival, Seoul, for WELT SPIEGEL KINO, 2005

### **Planung, Organisation und Ausführung von fachübergreifenden Kunstprojekten**

JARDIN DE WILTZ, 1983 –1987 <sup>(2)</sup>; DIE KUNST DER REISE, Wien 1986/87, Frankfurt 1988, London 1991 <sup>(1)</sup>; ODYSSEY TODAY / THE ATHENS CONFERENCE, Athen, 1995 <sup>(1)</sup>; LICHT BILD – DIE AEGINA AKADEMIE <sup>(1)</sup>, Aegina, 2003 / 2005; CAFE MELANGE, Wien, 2008 <sup>(1)</sup>. Förderungspreis für Bildende Kunst, BMUK, für DIE KUNST DER REISE, 1992 <sup>(1)</sup> Together with: <sup>(1)</sup> Hanna Schimek; <sup>(2)</sup> Der Blaue Kompressor

## Biographie Stephanie Cumming

Stephanie Cumming ist eine kanadische Tänzerin, Choreographin und Darstellerin, die zurzeit in Wien lebt. Sie wurde 1977 im nördlichen British Columbia geboren und machte mit dem Bachelor of Arts in zeitgenössischem Tanz im Jahre 2000 ihren Abschluss an der University of Calgary. 2001 zog sie nach Wien, wo sie seit dem lebt und arbeitet. Sie hat 10 Jahre lang hauptsächlich mit dem österreichischen Choreographen Chris Haring gearbeitet und mit ihm, dem Musiker Andreas Berger und dem Dramaturg Thomas Jelinek 2005 die international anerkannte Tanzfirma Liquid Loft gegründet. Cumming partizipierte im gesamten Repertoire von Liquid Loft in Europa und Asien und war Teil von POSING PROJECT B: THE ART OF SEDUCTION, das 2007 den Goldenen Löwen für die Beste Performance auf den Filmfestspielen von Venedig erhielt. Sie trat mit der Wiener Theatergruppe Toxic Dreams auf. Ihre eigenen Projekte wurden in Österreich im Tanzquartier Wien und dem Impulstanz Festival präsentiert, sowie in den Niederlanden, Slovenien und Ungarn. Durch ihre Arbeit mit Liquid Loft trat sie in mehreren Filmen der österreichisch-bulgarischen Filmemacherin Mara Mattuschka auf, unter anderem in BURNING PALACE. Daneben trat sie in TELL von Erwin Wurm und einem noch nicht veröffentlichten Kurzfilm der Österreicher Harald Hand auf. Sie spielt im neuesten Film von Gustav Deutsch SHIRLEY – VISIONEN DER REALITÄT die Titelrolle.

### Filmographie (Auszüge)

2010 PRIVATE SANDNES – a kinematographic atlas, Video, colour / s/w, 30 min  
2010 VISIONS OF REALITY – Pilot film, 35 mm, Farbe, 12 min  
2009 FILM IST. a girl & a gun, 35 mm, Farbe, 93 min  
2006 DIE MOZARTS, 35 mm, Farbe 1 min <sup>(3)</sup>  
2005 TATORT MIGRATION 1–10, 10 channel DVD Installation <sup>(5)</sup>  
2005 WELT SPIEGEL KINO, 35 mm, s/w, 90 min <sup>(5)</sup>  
2002 FILM IST. 7–12, 35 mm, Farbe / s/w, 90 min <sup>(5)</sup>  
1999 K&K&K, Video, Farbe, 12 min  
1998 FILM IST. 1–6, 16 mm, Farbe 60 min <sup>(5)</sup>  
1996 NO COMMENT – minimundus austria, 35 mm, s/w 13 min <sup>(5)</sup>  
1996 MARIAGE BLANC, 16 mm, Farbe, 5 min <sup>(4)</sup>  
1996 FILM IST MEHR ALS FILM, Trailer Viennale 96, 35 mm, Farbe / s/w 1 min  
1996 TASCHENKINO DER KATALOG, 16 mm, s/w, 30 min  
1995 TASCHENKINO, S 8, 100 Loops, Farbe, Expanded Cinema  
1995 FILM / SPRICHT/ VIELE / SPRACHEN, Trailer Viennale 95, 35 mm, Farbe, 1 min <sup>(5)</sup>  
1993 AUGENZEUGEN DER FREMDE, 16 mm, Farbe, 33 min <sup>(1)</sup>  
1992 INTERNATIONALER SENDESCHLUSS, Videoinstallation  
1990 WELT / ZEIT 25812 min, 16 mm, s/w, 35 min <sup>(1)</sup>  
1990 SA. 29 JUNI / ARCTIC CIRCLE, 16 mm, Farbe, 3 min  
1990 ADRIA-URLAUBSFILME 1954 – 68, 16 mm, Farbe / s/w, 35 min <sup>(5)</sup>

1988 NO JE NE REGRET RIEN / DER HIMMEL ÜBER PARIS, S 8 / 16mm, Farbe, 2 min  
1984 WOSSEA MTOTOM, Video, Farbe / s/w 70 min <sup>(2)</sup>  
1982 ASUMA, Video, Farbe, 20 min <sup>(2)</sup>  
1981 FULKUR, Video, s/w 20 min <sup>(1)</sup>  
1981 RITUALE, Video, s/w, 35 min <sup>(1)</sup>

In Zusammenarbeit mit: <sup>(1)</sup> Ernst Kopper; <sup>(2)</sup> Gerda Lampalzer and Manfred Neuwirth;  
<sup>(3)</sup> Hanna Schimek; <sup>(4)</sup> Mostafa Tabbou; <sup>(5)</sup> Found Footage

## Biographie Christoph Bach

Christoph Bach wurde 1975 geboren und vollendete seine Schauspielausbildung 2003 an der Universität der Künste in Berlin. Noch im selben Jahre gab er sein Debut in der schwarzen Komödie NARREN. Daneben trat er im preisgekrönten Abschlussfilm KATZE IM SACK von Florian Schwarz, in CLOSE (2004) und in ZEPPELIN (2005) auf. 2003 wurde er mit dem Förderpreis Neues Deutsches Kino als Bester Darsteller für seine Rolle in DETROIT von Carsten Ludwig und Jan-Christoph Glaser ausgezeichnet. Das TV Drama MEIN MÖRDER von Elisabeth Sharang, in der er den Protagonisten spielt, wurde mit dem Österreichischen Fernsehpreis und dem Hauptpreis des FIPA Fernsehfestivals in Biarritz ausgezeichnet. Diverse TV Produktionen folgten. 2006 widmete ihm das ZDF ein vierteiliges Special im Rahmen der „Ein kleines Fernsehspiel“ Reihe. 2008 folgte ein Auftritt im Dokudrama „DUTSCHKE“, das mit dem Deutschen Fernsehpreis ausgezeichnet wurde. 2010 trat er in der mit einem Golden Globe ausgezeichneten Miniserie DER SCHAKAL von Olivier Assayas auf.

## KGP Kranzelbinder Gabriele Productions

Wir sind eine Independent Filmproduktionsfirma aus Wien. Seit 2001 haben wir Filme unter dem Namen Amour Fou produziert. 2007 hat Gabriele Kranzelbinder die KGP unter ihrer alleinigen Leitung etabliert. Wir sind dafür bekannt, international erfolgreich in Inhalt und Format zu sein, sowie für transgressive Produktionen mit internationalen Filmemachern aller Genres. Unsere Filme werden auf allen großen Festivals vorgestellt (Cannes, Berlin, Venedig, Locarno, Toronto usw.) und haben zahlreiche Preise gewonnen. Unser Name steht für das Europäische Autorenkino, das Experimentalkino, sowie die Avantgarde. Wir erzählen Geschichten und laden den Zuschauer auf eine Reise mit uns ein, um spannende Erzählungen, exotische Orte, unbekannte Realitäten und alle Aspekte der menschlichen Gefühlswelt zu erfahren.



**RENDEZVOUS**  
Filmverleih

[www.rendezvous-filmverleih.de](http://www.rendezvous-filmverleih.de)